

Душан М. Благојевић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Прегледни рад
УДК 821.163.42-22.09
Држић М. :792.2.09
792.071.2.027 Менсур И.
792.071.2.027 Младеновић К.
Примљен 2. VIII 2012.

ТЕАТРОЛОШКА АНАЛИЗА ПРЕДСТАВА *ДУНДО МАРОЈЕ* НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У НИШУ И КРУШЕВАЧКОГ ПОЗОРИШТА

Предмет и циљ овог рада јесте театролошки осврт на представе *Дундо Мароје* Народног позоришта у Нишу и Крушевачког позоришта, тачније театролошки осврт на уметнички квалитет и оствареност редитељске замисли у двама представама. Рад је посматрао естетске обрасце и степен креативности у редитељском ишчитавању Држићевог текста. У раду су проблематизовани уметнички и естетски дometri редитеља, глумца, костимографа, сценографа и уметника сценског покрета – односно општа идеја о позоришту које има сопствену природу и статус колективне уметности.

Кључне речи: *Дундо Мароје*, позориште, редитељ, гумац, сценограф, костимограф, сценски покрет, позоришна интерпретација, комедија.

I

Представа *Дундо Мароје* у режији Ирфана Менсура премијерно је изведена у нишком Народном позоришту 28. новембра 2007. Реч је о ансамбл представи у којој је играло деветоро глумаца Народног позоришта у Нишу, и десетак гостујућих глумаца са Факултета уметности у Новом Пазару (студенти из класе Ирфана Менсура). Примамљивост ренесансног духа који без сумње баштини Држићев текст учинио је да представа изазове интересовање и побере симпатије позоришне публике. Полетност и ентузијазам глумачког ансамбла, врцава игра духа и редитељска луцидност (у овом случају не и промишљеност) учинили су да се публика радо враћа овој симпатичној етиди (али не и уметничкој творевини), и да бар за тренутак осети делић атмосфере ренесансног доба.

¹ dusanblagojevic@hotmail.com

Уколико се крене од основних начела ерудитне комедије, односно од њене функције – да подучи и забави, може се поставити питање да ли је *Дундо Мароје* у Менсуровој интерпретацији у томе успео. Наравно, редитељ у својој уметничкој слободи има право да не следи основна начела једне старе књижевне врсте, јер је променљивост театра и његових функција готово чињенична ствар – на коју указује и Брехт размишљајући из перспективе ствараоца 20. века: *Оно што је шаеатар некада могао да чини, данас више не може, а и кад би могао, људи то више не би хтели* (BRECHT 1979: 145). Брехт заправо директно скреће пажњу на условно-зависну везу театра и позоришне публике, и на чињеницу да су промене у театру у директној вези са естетским доживљајем саме публике, тачније: развој естетичке мисли гледалаца условљава развој театра. С тим у вези, оправдано је редитељево дистанцирање од класичног ренесансног театра и функција ерудитне комедије.

Међутим, стиче се утисак да редитељ не успоставља пуну дистанцу, већ тенденциозно бира оне драмске и позоришне елементе ренесансне комедије који му омогућавају да Држићев текст приближи позоришној публици. Редитељев трворачки дух заправо креира незахтевну представу допадљиву публици, заборављајући при том да је позориште одавно престало да бивствује као лоше стилизована бучна забава. Од позоришне уметности се очекује промишљен естетски концепт и иновативност која код гледалаца повећава интезитет перцепције, асоцијације и емоције – једном речју изазива задовољство и узбуђење. „Најбоље позориште је узбудљиво позориште“, пише Владимир Јевтовић у својој књизи *Узбудљиво позориште*. Уистину, представа *Дундо Мароје* Ирфана Менсура поседује изванредан степен узбудљивости, додао бих – неку површну и плитку узбудљивост која код публике буди знатижељу и уточиште од њихових још мање узбудљивих животних приказанија.

Јасна је намера редитеља и глумачког ансамбла да приближе комад најширој позоришној публици стереотипном стилизацијом, забављачким геговима и приземном интерпретацијом Држићевог дела. Публици је представљено и сувише конвенционално тумачење *Дунда Мароја* без интезитета, надигравања духова и сочности коју краси ренесансно доба. Типизација без духовног и стваралчког махнитања која не открива важну димензију комедије – жеђ за животом – одлике су Менсурове представе.

Јасна је импресија коју је Држићев текст очигледно оставио на редитеља и његова жеља да прикаже комад, али је у магновењу остала јасна експресија, тј. артикулисан редитељски израз. Све време публика присуствује импресији без јасне експресије. Представа је сведена на причу која је пренета на сцену са ликовима (чија је психологија крајње упрошћена) и ситуацијама, са мање или више типичним карактерима – про-

шарана грубим шалама у извођењу глумаца. Занемарена је форма и јасан израз који је готово и изостао. Посреди је приказивање драмског текста, без приказивања догађаја – *мртво позориште* – рекао би Радослав Лазић (LAZIĆ 1996: 71). Без обзира на чињеницу да ли је редитељ имао јасну визију или идеју, имати није довољно – изостала је конкретизација идеје, односно њено отелотворење.

Представа јесте синкретичан резултат више уметности, али иза тог уметничког колективизма који почива на идеји синкретичности мора да стоји јака творачка и уметничка индивидуалност – у позоришној уметности то је фигура редитеља. Редитељ фундаира темеље једне представе, даје базичну основу, и у зависности од постављеног темеља може се очекивати више или мање успешно изграђен имагинаран свет позоришне уметности.

Суштинско питање је питање постојања јасног *разлога* саме представе или *Зашто? Једно од првих етичких правила у глумачком ансамблу, кад почиње да се ради једна позоришна представа је управо право на питање: Зашто? Зашто радимо ту, а не неку другу драму? Зашто трагедију, а не комедију? Шта хоћемо да постигнемо? Шта чинимо нашој будућој публици представом?* (JEVTOVIĆ) Стиче се утисак да су у случају представе *Дундо Мароје* Народног позоришта у Нишу ова питања изостала, па је то и довело до проблематизације питања постојања јасног *разлога* саме представе.

Недостатак јасне редитељске идеје, или немогућност да се постојећа идеја реализује до краја јасно су се одразили и на остале сегменте саме представе. Док су сценографија и костими минимизирани и сведени – глума је, напротив, подигнута: сваки гест је пренаглашен, доста је персифлаже и артифицијелности иако за то нема потребе нити има јасног уметничког оправдања. Много глумачког посртања и играња на „прву лопту“ – позоришним речником речено.

Вештина тумачења ликова не подразумева немаштовитост у самој игри, па чак и када је реч о комедији која приказује типове. Држићеви јунаци по општим цртама јесу типизирани, али је писац настојао да изгради и оживи њихове карактере и индивидуалности (BOJOVIĆ 1982: 20). Глумци нишког позоришта, међутим, прибегавају једноставнијем решењу, држе се искључиво типских особина јунака у најпоједностављенијем виду – уместо да оживљавају њихове карактере, да их продукове, осветле међусобне односе, обоје их емоцијама и тиме оплемене – глумци покушавају да глуме типове, али да *глуме*, не да их оживотворене представе. Глумцима недостаје креативност, суптилност у уметничкој интерпретацији, сензибилност за препознавање простора за игру који је сам писац оставио – недостаје им „бестидност“ којом се освајају простори

позоришне игре. Домаштавања и креације готово да нема. Глумци лутају и траже, боре се са редитељском невизијом, постају заробљеници утиска.

Најуспешнији у тој борби и потрази за адекватним уметничким изразом јесте Александар Михаиловић који тумачи лик Помета. Михаиловић се бори са ‘силама немерљивим’ разапет између текста и захтева редитеља, између замишљеног и оствареног. Све време Михаиловић покушава да као лик-стожер вуче читав глумачки ансамбл, да наметне темпо и ритам представи. Он успешно својом енергијом привлачи публику, али не и остатак глумачке екипе који остаје аутистичан за Михаиловићеву енергију. Александар Маринковић (тумачи лик Попиве) једини је у ансамблу који препознаје Михаиловићев енергетски потенцијал, у њиховим заједничким сценама остварена синергија јасно је артикулисана и публика то препознаје. Као партнери на сцени, они један другог надограђују – уместо усиљене глумачке игре којом обилује представа, у сценама Помета и Попиве осећа се лакоћа игре у пуном животном интензитету.

Глума је колективна уметност. Сарадња партнера на сцени је не само пожељна, већ и неопходна. Глумачка етика налаже да се следи и суделује у напорима једног глумца који изгара на сцени. Михаиловићеве колеге одступају од основних етичких принципа, па није ни чудо што изостаје естетика, а замењује је нарцисоидна глумачка хистерија. Михаиловићева донкихотовска борба да од представе створи колективну игру у којој ће подједнако уживати и ансамбл, а и публика, чини се узалудном – остатак ансамбла не пристаје на игру.

Узалудан је покушај глумца, био он и стожер представе, да направи јединствену целину од представе. То је задатак редитеља, а не глумца. Глумац је у позоришту сабирно место свих знакова (JEVTOVIĆ), али знакове треба да дефинише и постави редитељ, а глумац да суделује у редитељској концепцији.

Сценски покрет за представу *Дундо Мароје* Народног позоришта у Нишу радио је Иван Клеменц. Поставља се, међутим, питање – шта је од сценског покрета рађено, а шта урађено? Масовне сцене на почетку и крају представе делују и сувише разбарушене, неосмишљене и што је најважније неоправдане и нефункционалане. Можда се њихова оправданост и функционалност и не би довеле у питање да су сцене довршене и ваљано жанровски промишљене. Наиме, почетна кореографија је требало да буде нека врста кључа за читање целе представе, јер је редитељска замисао била да се уз помоћ кореографије прикаже како обичан народ: месари, пекари, пиљарице и разне занатлије у време машкара праве представу. Сви ти обични људи се пресвлаче и играју за публику *Дунда Мароја*. Међутим, читава замисао није јасно уметнички реализована и артикулисана.

То, наравно, даље проблематизује читаву представу. Прво, зато што публици није јасно приказана редитељска идеја, па остаје упитаност шта кореографија на почетку представе заправо значи. Друго, и да је публика схватила на основу кореографије да су то обични људи који за машкаре играју представу, недостаје онда кључни елемент двоструке игре, односно, како једна пиљарица замишља Лауру и како је глуми, или како један пекар глуми лик Помета, Попиве и сл. Да је то јасно приказано, онда би претеривања и персифлаже били оправдани и дозвољени глумачки поступци. Али, пошто је главни кључ за читање представе остао нејасан, све даље је мана и проблем.

Да закључим, не стиче се утисак да редитељ није поседовао довољно „културног капитала“ – односно довољно знања и квалификација неопходних за посао редитеља, већ се стиче утисак да редитељ није имао довољно истрајности и маште како би своје идеје које неоспорно постоје до краја реализовао. Реч је о филозофији акомодовања са којом се саживео и сам редитељ у жељи да се прилагоди публици, ансамблу, потенцијалу позоришта. Из свеукупног прилагођавања настала је прилагодљива представа без високих и јасних уметничких циљева, без јасне креације и нове интерпретације Држићевог комада. У том контексту поставља се питање какво је деловање уметника ако просторе културног живота не испуни нечим значајним?

Оно што се не може оспоравати јесте својеврсна оригиналност представе која је садржана у намери да се позориште приближи циркусу усвајајући облике и елементе циркуске забаве. Међутим, оригинална намера није до краја реализована. Редитељ је у Држићевом тексту видео једну урнебесну ренесансну комедију – циркусијаду – лакрдију пуну досетки без неког дубљег смисла и без потребе да се он тражи и прикаже. Несумњива је и чињеница да редитељ није имао подршку ансамбла, који је још плиће и површније приступио својим улогама. Ова плиткост у приступу не значи неангажовање глумаца и редитеља, већ непромишљеност у ангажовању, неосмишљеност у акцији и игри – позориште тражи промишљање и трагање, а не инстант решења за којима се олако потеже. Није довољан костим који истиче глумици деколте да би се одиграла куртизана Лаура – није она само ренесансна куртизана, она је симбол који прераста ренесансно време и добацује до данашњих дана. Монолози Помета и Бокчила о јелу и пићу поједностављено схваћани и интерпретирани губе своју поетску димензију жеђи за животом. Пред публиком је пример једног ‘модерног циркуса у покушају’ огрнутог позоришним рухом без јасног културног механизма који би могао да обликује перцепцију публике. Представа *Дундо Мароје* Народног позоришта у Нишу пример је позоришта које без виталности, доста малокрвно, али у богатству анархичности покушава да прикаже једну традиционалну драм-

ску врсту – ерудитну комедију која, као и свака драмска врста, има неки облик ограничења – али ограничења која се уз добро промишљену редитељку концепцију дају савладати као што је пример са представом *Дундо Мароје* Крушевачког позоришта.

II

Представа *Дундо Мароје* Крушевачког позоришта премијерно је приказана 26. јуна 2009. године. Младеновићев *Дундо* својеврсни је омаж великом редитељу Мирославу Беловићу и његовој култној представи *Дундо Мароје* Југословенског драмског позоришта из 1976. Док је Беловић свог *Дунда Мароја* сместио у католички самостан, Кокан Младеновић ликове Држићеве комедије стационира у крушевачки Казнено--поправни завод. И самостан и затвор јесу простори где је ограничена човекова слобода – што је наизглед парадоксално када је реч о комедији из ренесансног времена које као највећи идеал слави људску слободу. Међутим, ко ће боље славити слободу и живот него ли људи којима је слобода ускраћена а живот спутан и омеђен затворским решеткама.

Младеновићев *Дундо Мароје* је такозвана „мушка представа“ – сви чланови глумачког ансамбла су мушкарци, што није изненађујуће за театар ренесансног доба, али јесте за модерно позориште. Такво редитељско решење није сензационалистичког карактера, нити се ради о пукој досетки ефектности ради. Наиме, посреди је јасна уметничка концепција која представља својеврсни ангажовани чин. *Тиме што затвореници играју Дунда, њу химну ренесансне слободе и ушћојских жудњи, метафора је свеошћих и свевремених тежњи за слободом.* (ĆIRILOV 2009: 18) О утопијским Држићевим жудњама можда најбоље сведочи Негромантов пролог и носталгија за златним добом.

Ако бисмо тражили заједнички именитељ за представу *Дундо Мароје* Крушевачког позоришта и Народног позоришта у Нишу свакако бисмо могли да се концентришемо на први Негромантов пролог. Наиме, реч је о сличној адаптацији текста, па с тим у вези, део монолога који изговара Негромант Дуги Нос, у обе представе изговара Помет. Међутим, у Менсуровој представи део Негромантовог монолога готово је неприродно и усиљено уметнут са циљем пуке ефектности, док у Младеновићевој представи монолог добија пуни смисао, јер се уклапа у идејну поставку самог аутора и концепцију представе која без сумње постоји.

Помета, у величанственом тумачењу Бранислава Трифуновића, заправо игра затвореник КПЗ, који у тренутку када изговара Негроман-

тов монолог престаје да буде Помет и текст изговара као затвореник. Јасно је – људи нахвао су „они“ – чувари, представници реда и закона, а човек назбиљ је он – симбол свих људи који чезну за слободом. То најинитимније мисли затвореник, а Држићев текст користи као повод да ламентира над сопственом судбином и као zgodну прилику да побегне из затвора. Као што је Држић искористио пролог да изнесе сопствене ставове о дубровачком друштву, тако затвореник, који тумачи Помета, користи део Негомантовог монолога како би саопштио сопствену печал.

На тренутак се разбија позоришна илузија – публика се враћа на сам затворенички живот који је такође илузија, јер је реч о форми „позоришта у позоришту“. Редитељ често својеврсним прекидањем представе подсећа да уметност није аутореференцијална. „Добро, још сам Помет“ – изговара затвореник након што је спречен у свом покушају бекства и враћа се у свет представе. Наравно, остаје жал за „златним добом“, за слободом коју на крају представе освајају сви затвореници бежећи из затвора. Кокан Младеновић пушта своје ‘оживљене људе нахвао’ да се помешају са осталим светом. Ослобађа их!

Шта је довело до тога да се људи назбиљ помешају са људима нахвао, и ко је људе нахвао (затворенике) „оживео“? Симболично их је оживео сам чин представе – самој уметности Кокан је приписао чудотворну моћ. Командир затвора, под чијом „редитељском“ палицом се организује представа, „негрманцијом“ званом позориште удахнуо је душу и оживео затворенике. Посветивши се уметничком делању они престају да бивствују као бића несклона и лишена свега духовног. Исто као што су чаробњаци оживели људе нахвао, представа је симболични чин који подстиче дух затвореника на креацију – на животворност.

Изванредна Младеновићева замисао да измести радњу дубровачке комедије из самог Рима и да је смести у КПЗ није ни најмање оштетила Држићево дело, напротив, дала му је једну посебну димензију и нагласила слој комедије који је био скривен иза гротескне приче (коју редитељ ставља у други план) о Дубровчанима у Риму у којем се сукобљавају њихове нарави и карактери. Младеновић, такође, у други план ставља и Држићеву тему о сину „разметноме“, чији је повратак под очев скут далеко од искреног и побожног покајања, већ сведочи о општем лицемерју којем нема краја. Међутим, то Младеновићево наизглед удаљавање од појединих тема Држићеве драме, не значи суштинско удаљавање од самог Држића. Коканова представа није пример театра који не марећи за текст покушава да у „модерне“ позоришне калупе угура текст који се оштро опире унапред утврђеном моделу. Форма и оквир Младеновићеве представе резултат су дубоког промишљања Држићевог текста и студиозне замишљености над његовим идејама.

Младеновић „фанатично“ следи идеје свог професора Мирослава Беловића о редитељу који мора имати ‘инстинкт финализације’ и редитељу као планинару који своје следбенике води ка једном замишљеном циљу. Младеновић је све подредио том финалном циљу, он уистину попут планинара истражује могућности Држићевог текста, а на крају тог планинарења, сачекао га је сам писац. А шта је заправо финални циљ? То је представа, театар по мерама Беловићевим из чијег шињела је несумњиво произашао Младеновић: *Вийтални тхеатр, ослобођен од сџрахова, ослођен на литератџуру и џеснике, а не тхеатр заробљен литератџуром и џеснишиџвом, крилатџ, смео ангажован у ношењу хуманих џорука...* (БЕЛОВИЋ 1994: 123). И заиста, Младеновићева представа носи ехо времена у којем је настала, али успешно интерпретира и време прошло – „наслађајући се“ на Држићев текст, ствара неопходни мост између времена прошлог и садашњег. Она није заробљена, сва је полетна и врцава, и ангажована у исто време – и представа која носи суштински хуманистичку поруку о насушној човековој потреби за слободом.

Редитељска домишљатост, креативност и истанчан смисао за игру читаве екипе (сценографа, костимографа, глумаца...) учинили су да представа не буде израз помодности, већ један озбиљан уметнички чин, и показали да иновативност и модерно ишчитавање једног класичног дела не мора увек да буде пролазни редитељски хир. Све је у представи, како рече Ана Тасић, подређено „кристализованом лудизму“ који представља оду животу и позоришту, али лудизму који је произашао из жеље да се продре до сржи самог текста и стваралачког односа који је морао да постоји између редитеља и глумаца. Младеновићева представа је *par excellence* пример да је колективни дух позоришне уметности основни предуслов за успешност и ваљаност једне представе.

Младеновић осећа да је наше друштво прилично херметично и без слуха за ренесансни дух – дух слободе и изворног слављења живота – па с тим у вези и тражи начин да га приближи савременом човеку. У том свом трагању Младеновић не негира свој таленат повлађујући укусу и навикама публике, већ покушава да нађе упоришну тачку која ће омогућити публици да успостави неопходну вертикалу са временом прошлим. Редитељ тражи оно што је заједничко човеку ренесансе и човеку данашњице – тачку спајања, и у тој потрази Младеновић је бескрајно маштовит.

Држић је читавог живота носио у себи осећање скупчености које је последица репресије, прогонства и немилостивог односа дубровачке владе према једном од најзначајних песника Дубровника. Бахатост и самовоља дубровачких властодржаца спутавала је Држића у тако жељеном освајању слобода, све до чињенице да је у њему изазвала и осећање лу-

дила које је кулминирало уротничким писмима на крају његовог живота. Међутим, Држићев дух било је немогуће поробити као што је немогуће и затвореницима у Младеновићевој представи заробити просторе духа и креативности. И на тој сличности се успоставља неомеђена линија живог простора између редитеља и писца. Одгонетнувши Држићеве суштинске тежње и идеје, Младеновићева представа проблематизује слободне просторе духа, питање личне слободе и човекове могућности да захваљујући уметности напусти један свет реалног и да бар за тренутак постане део другог света у којем се осећа боље и слободније.

Кокан Младеновић зна да апсолутне слободе нема, како у свету ван затвора, тако и у самом затвору, што је врло добро приказано у самој представи. Командир затвора, крајње гротескан лик, у изванредном тумачењу Милије Вуковића, један је од ликова који има задатак да подсети затворенике да ни у представи, као крајње слободном изразу, није човекова слобода безгранична. Играјући улогу Дунда Мароја, он не заборавља да је управник затвора и одлучно наступа из улоге, како рече Јован Ћирилов, „контролора свега што се позориштем сме рећи.“ Ћирилов наводи најупечатљивији пример ограничавања слободе „уметницима“ (затвореницима) – „када се Лаури омакне да се са Држићем зачуђујуће актуелно запита: *Мислиш ли ти да у нас нема правде и закона*, онда га усред представе полицајци пендрецима враћају на колосек чистог ‘позоришног’ чина.“ Несумњиво, Кокан је успоставио фантастичну комуникацију са Држићевим текстом – са својеврсном химном слободе, у којој суштински постоји жеђ за слободом. Интересантно виђење Држићевог *Дунда Мароја* и осветљавање једне нове интерпретативне вредности Држићеве комедије и ренесансног времена у Дубровнику скреће пажњу на чињеницу да много пре Гундулићеве *Дубравке*, Држић кроз комедију проблематизује питање слободе.

У представи Крушевачког позоришта све мирише на живот који је јачи од догми; нема егзактности ни редитељско-глумачких конвенционалности које поробљавају ренесансну идеју о животу. Представа се успешно и на духовит начин ослобађа стега које намеће ерудитна комедија као књижевна врста и пред публиком се рађају лица нових људи који желе да сањају о једној вишој праведности и једнакости. Представа је јединствена и усаглашена целина свих актера уметничког процеса – редитеља, глумаца, сценографа, костимографа, мајстора сценског покрета. Уједињени појединачни напори позоришних делатника сливају се у једну задивљујућу целину која слави човека – његову радост и његов пркос пред смрћу.

Глумце на сцени спознајемо кроз њихову акцију, не уз помоћ представљања и приказивања – они нису варијације овешталих театарских типова. Свест о њиховим особинама стичемо захваљујући мајсторском

изграђивању карактера који су обојени савременим асоцијацијама. Њихове улоге привлаче снагом природног шарма, а не догматским прилажењем реалистичком тумачењу ликова. Сваки лик је узбудљива креација пуна полетности спремна за безграничне просторе игре. Ликови о својим слабостима говоре отворено на граници самоунижавања – претеривање и превара део су глумачке технике, легитимна средства којима се ликови користе на путу ка срећи – што се у потпуности уклапа у естетске оквире ренесансне комедије.

Посматрајући глумце и њихову игру, не може се не приметити њихова изузетна стваралачка усредсређеност и неуморност у настојању да оживе Држићеву песничку визију. Читав глумачки ансамбл је органски стопљен са редитељевом визијом. Нема глумаца који претендују да стварају „капитал“ на рачун својих колега. На сцени је јасно видљива непрекидна размена енергије међу партнерима – без нарцисоидности и глумачког егоизма. Омамљен позоришном магијом глумачки ансамбл је узбудљив у варкама којима покушава да опчини публику. Демистификујући сам глумачки чин, глумци се играју позоришта, а иза те наизглед лакрдијашке игре откривају се мисаони, „подземни“, токови Држићевог текста без којих *Дундо Мароје*, како рече Мирослав Беловић, не би летео тако високо.

Глумци играју крајње извештачено и претерано, у оквирима персифлаже, физичке, фацијалне и вербалне афектације, што ликове и радњу чини сасвим гротескнима. У представљању Држићевих ликова затвореници су ирајави, крући и нејприродни, што јојачава комичка значења у правцу ајсурда (ТАСИЋ 2009: 21). Управо овакав начин глумачке игре је у сагласју са редитељским естетским обрасцем који претпоставља измештену и померену игру у циљу појачања комичних ефеката, истицања гротескног положаја затвореника који се препуштају игри духа и илузији о слободи. Персифлажа, афектација и егзалтираност је природно стање када је реч о затвореницима који нису професионални глумци.

У представи глумци тумаче ликове затвореника који играју ликове Држићеве комедије. Ситуација се усложњава када је реч о улогама Петруњеле (Милош Самовол), Лауре (Никола Ракић), Пере (Боба Стојимировић) и Бабе (Тома Трифуновић) – глумци имају задатак да тумаче ликове супротног пола. Посреди је поступак травестије² као једна од театарских могућности коју су глумци изванредно искористили уз несебичну подршку крајње маштовите и инспиративне костимографкиње Маје Мирковић.

² Поред травестије у глумачкој игри, крајње је интересантна својеврсна травестија античког хора. Наиме, у пар наврата током представе публика ужива у хорским перформансима који су својеврсна пародија античког хора. Улогу корифеја, наравно, има управник затвора.

Величанствене глумачке бравуре остварили су Бранислав Трифуновић (Помет) и Дејан Тончић (Попива). Лакоћа игре, полетност, неморна посвећеност задатку, култивисаност покрета, усредсређеност на сопствени лик и на партнера – одлике су професионалне посвећености глумачком позиву које красе Трифуновићеву и Тончићеву игру. Својим неизмерним талентом и вољом, маштом и темпераментом они успевају да оживе сцену и учине узбудљивим уметнички чин. Иако је персифлажа доминантна глумачка техника коју користе, Трифуновић и Тончић не прелазе границе доброг укуса – у њиховом начину тумачења нема дилетантског претеривања и примитивног шмирантског кокетирања са публиком. Они, као и остатак глумачке екипе који заслужује само речи хвале, успостављају изванредан однос са публиком – софистициран, одмерен, ненаметљив и без повлађивања публици. Глумачки ансамбл јасно следи редитељеву естетику и уметничко светоназорје не одступајући својом игром од основне редитељске замисли. Креативно редитељско ишчитавање текста глумачки ансамбл је својом непосредном, спонтаном и духовитом игром наткрилио створивши аутентичну уметничку творевину која баца ново светло на раскошног дубровачког комедиографа и визионара Марина Држића.

Несумњиво вредни помена су костимографкиња Маја Мирковић, сценографкиња Марија Калабић и Андрија Кулешевић који је радио сценски покрет. Уједињеним снагама и надахнућем они суделују у редитељској намери да пронађе истинске и снажне метафоре које откривају неслућене димензије Држићевог текста. За успешно одгонетање Држићевих загонетки и јасно приказивање редитељског виђења комедије било је неопходно успоставити коредитељски однос свих учесника позоришног чина.

Костим је далеко од поједностављеног ‘аранжирања’ глумца, он је одраз промишљања које креативно комуницира са редитељским рукописом и карактеристикама самих ликова. Израз је проицљивости и ванредног сензибилитета костимографкиње која је испратила импулсе свих ликова у представи. Костими су део затворског расположивог материјала (четки, метли, кухињског и клозетског материјала...) и нису последица стихијске импровизације, већ су усаглашени са језгром редитељске замисли. Ауторски интегритет костимографа нимало не нарушава творачки ауторитет редитеља, напротив, успоставља се крајње хармоничан однос. Костимографкиња Маја Мирковић креира костиме који су апсолутно у функцији комедије и комичних ликова. Језик костима и говор одеће откривају егзистенцијални положај затвореника и стање њиховог духа који представу доживљава као једини могући простор слободе. Костимографкиња у задатом оквиру, логиком дечије психологије, долази до

крајње оригиналних костимографских решења уз помоћ „штапа и канапа“ – препушта се игри која од почетка до краја представе не престаје да изненађује.

Костимографске креације, редитељска машта и глумачка игра складно су укомпоноване у сценографско решење Марије Калабић. Остварено је потпуно стилско и жанровско јединство, а тиме и уметничка целина представе као крајњи циљ. Сценографиња је успела да пронађе прагматично и функционално решење – затворска просторија у којој је сваки елемент сценографије у служби представе. Пред њом није био нимало лак задатак. Комад има своју тачку посматрања – свет који посматра гледалац – своју стварност. Затвор је ‘реалност’ коју опажамо, међутим, када Помет најављује да ће се пред публиком указати Рим – повлачи се граница између света ‘реалности’ и света фикције (привида). Свет реалности почиње да егзистира у фикционалном времену. Дакле, пред публиком је на почетку представе затворски свет, који је у том моменту илузија, али након започињања представе, затворски простор постаје реалност, а римски трг фикција. Заправо, публика све време посматра више радњи које опстају у истом сценском простору и времену. Јасно је да су сценограф и редитељ водили крајње стваралачки дијалог који је довео до пуне усклађености идеја, а истовремено пружио могућност сценографу да се најплодоносније и најприродније изрази у трагању за поезијом и метафором ликовног израза. Пред публиком је школски пример стваралачког театра који тражи потпуну синхронизацију рада, јер само такав театар остварује успешну комуникацију са публиком.

Сценски покрет који је радио Андрија Кулешевић додатно је допринео комичном ефекту саме представе. Незаборавне су масовне сцене (иначе нимало необичне за Коканову редитељску естетику) у којима глумци маестрално владају сценским простором што је резултат посебног надахнућа, осмишљеног уметничког концепта и креативног мишљења Кулешевића. Масовне сцене врло често задају проблем и добрим представама, међутим, у овом случају оне су ваљано осмишљене и уигране, и што је најважније, усаглашене са жанром и стилем саме представе. Кулешевић успева да извуче живост и покрене глумце на игру у којој безгранично ужива читав ансамбл и публика са њим. Све је динамично, полетно, сваки покрет тачно срачунат и одмерен без механичког мизансценирања. Глумци очас постају морнари који на лађи довозе Мароја из Дубровника, већ у другим сценама они су трубадури који певају испод Лауриног балкона, па коњушари који возе Римом Ондарда... и све то изгледа задивљујуће духовито и одвија се муњевито вешто како не би нарушило динамику и темпо саме комедије. У поменутиим сценским поставкама, али и у читавој представи, сценски покрет је крајње стилизован и усавршен

без имало хаотичности и несклада и уз неизмерно поштовање сценске условности. Кулешевићев уметнички ангажман није „аранжирање“ или завршно шминкање Кокановог тумачења *Дунда Мароја* (што често бива у многим представама), већ је срачунат део уметничке композиције.

Представа *Дунда Мароје* Крушевачког позоришта је у сваком погледу једна успешно хармонизована уметничка целина – својеврсни празник позоришта. Без обзира што Држићева комедија нарави у Кокановој интерпретацији прераста у комедију ситуације (уз прегршт гротескних момената који су извор комичног), она ипак суштински означава повратак позоришту и оду животу. Дискурс ренесансне Држићеве комедије са много такта и смислености кореспондира са ангажованим тенденцијама савременог театра. Уметнички одмерен и истанчан редитељски сензибилитет Кокана Младеновића ‘осавременио’ је Држићев текст са идејом да прикаже друштво које систематски кастрира слободу. Тиме заправо драмски текст актуелизује друштвени тренутак и проговара о неопходности позоришта да буде слободно – јер је слобода предуслов његовог постојања. Младеновић је реконтекстуализацијом Држићевог комада представу учинио крајње узбудљивом – без претензија да она буде импозантни спектакл, откривши у самом тексту нове слојеве и неслућени интерпретативни потенцијал.

III

У којој мери су данашњој позоришној публици препознатљиве идеје ренесансне комедије у многоме зависи од начина на који се оне представе и интерпретирају. Уколико редитељ у процесу реализације позоришне представе посегне за клишеима без жеље да проникне у срж самог дела, као финални производ имамо тривијализовану, непромишљену и некреативну представу. Свако значајно театарско остварење мора носити у себи нове тенденције – али добро срачунате и јасно дефинисане, у супротном добијамо помодни и мање-више атрактивни сценски хибрид који успоставља врло приземну комуникацију са публиком као што је случај са представом *Дунда Мароје* Народног позоришта у Нишу.

Међутим, добро промишљена представа (стилски и жанровски хармонизована) са јасним редитељским кључем и иновативним решењима, попут *Дунда Мароја* Крушевачког позоришта, успешно открива све богатство Држићевог дела и идејне потенцијале ренесансне комедије уопште. Младеновић на симболичној равни спаја традиционално и модерно у једној представи разоткривајући и деконструишући Држићев текст.

При том, Младеновићево читање и уметничко тумачење *Дунда Мароја* у потпуности поштује идејну основу позоришта као колективне уметности која има своју сопствену природу, законе и механизме функционисања и свој језик. Да бисмо разумели оно што је најбоље у великим драмским делима прошлости и да бисмо добили значења која одговарају нашем времену морамо имати 'појам о позоришту',³ који је неопходан, али не и самодовољан, јер као и сваки појам спада у сферу теорије, а сагласићемо се да теорија сама по себи није довољна бар кад је реч о позоришној уметности. Младеновић несумњиво влада 'појмом позоришта', али суштински је значајније што су његова теоријска знања у функцији разумевања сценске праксе.

Цитирана литература

- БЕЛОВИЋ, Мирослав. *Уметности позоришне режије*. Београд: Завод за уџбенике, 1994.
- ВОЈОВИЋ, Zlata. *Dundo Maroje*. Београд: Zavod za udžbenike, 1982.
- BRECHT, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Prevod Darko Suvin. Београд: NOLIT, 1979.
- JEVTOVIĆ, Vladimir. *Uzbudljivo pozorište*. <http://www.rastko.rs/drama/vjevtovic-uzbudljivo.html> 10. 09. 2012.
- LAZIĆ, Radoslav. *Rečnik dramske režije*. Београд: GEA, 1996.
- МИОЧИНОВИЋ, Mirjana. *Pozorište i giljotina*. Београд: Fabrika knjiga, 2008.
- ТАСИЋ, Ана. „Све је подређено игри и забави“. *Политика* 20. 8. 2009: 21.
- ЋИРИЛОВ, Jovan. „Kokanov Dundo“. *Blic* 4. 7. 2009: 18.
- FERGASON, Frensis. *Pojam pozorišta*. Prevod Marta Frajnd. Београд: NOLIT, 1979.

Извори

- Представа *Дундо Мароје*, режија: Ирфан Менсур, Народно позориште у Нишу
- Представа *Дундо Мароје*, режија: Кокан Младеновић, Крушевачко позориште
- Архив Музеја позоришне уметности Србије, <http://www.mpus.org.rs/mpus/>

³ Детаљније о 'појму позоришта' вид. (FERGASON 1979: 159)

index.php?stranica=arhiva

ДРЖИЋ, Марин. *Дундо Мароје*. Београд: Завод за уџбенике, 1996.

Dušan M. Blagojević

THEATRICAL ANALYSIS OF PERFORMANCES *DUNDO*
MAROJE OF THE NATIONAL THEATRE OF NIS AND
KRUSEVAC THEATRE

Summary

The subject and purpose of this paper is the theatrical review of the play *Dundo Maroje* of the National Theatre of Nis and Krusevac Theatre, more precisely the theatrical review of the artistic quality and achievement of the director's idea in the performances. This essay observes aesthetic patterns and level of creativity in the director's reading of Drzic's text. This paper deals with the problems of the artistic and aesthetic achievements of the directors, actors, costume designers, set designers and artists, stage movement – or the general idea of the theatre that has its own nature and status of collective art.

Key words: *Dundo Maroje*, theatre, director, actor, costume designer, set designers, stage movement, theatre interpretation, comedy

